

(Karafiáth Juditnak nagy szeretettel, 70. születésnapja alkalmából.)

A tudománytörténet legizgalmasabb fejezetei talán azok a szövegek, melyekben a jelentős elméleti teljesítményt felmutató szerzők személyesebb hangvételt ütnek meg valamilyen probléma kapcsán. Pontosabban nem is a hangvétel az elsődleges, hanem a problémakezelés mikéntje. Az, hogy a hagyományosnak mondható tudományos módszertanon kívül megjelennek egyéb szempontok és perspektívák is, melyek által világossá válik, hogy a tárgyalt kérdésnek nem csak teoretikus, hanem egzisztenciális tétje is van. S az utóbbi nem pusztán járulékos elem, hanem eleve megszabja a kérdésfelvetés irányát. Ilyen esetekben a tudós nem csupán kénytelen elhagyni a tudományos terminológia és apparátus fedezékét, hanem csakis ez teszi lehetővé, hogy egyes szám első személyben tudja képviselni az immár kalanddá vált gondolkodást. Vagyis kockázatot vállal azzal, hogy mintegy saját magát teszteli a gondolkodás lehetséges módjait.

Roland Barthes azok közé a nagy francia elméletalkotók közé tartozik, akik döntően meghatározták a humán tudományokat az elmúlt évszázadban. A nevéhez tapadó felületes szlogenek és teoretikus klisék közül a legismertebb talán „a szerző halálának” diagnosztizálása és „a szöveg öröme” a manifesztálása. Mindkét teorema egyazon sűrűsödési pont: a szövegelv köré szerveződik. Ezt a szerveződést pedig nem gátolják sem a szerző személyéhez, sem egyéb referenciális markerekhez, sem pedig esztétikai-etikai elvárásokhoz igazodó megfontolások. A szerző halott: vagyis a szöveg kiszabadul abból az utalásrendszerből, mely intézményes módon elsőbbséget ad bizonyos típusú (szakrális, kultikus, politikai, ideológiai) olvasatoknak, melyek valamilyen végső megfejtés irányába terelik az olvasást. A kíméletes kivégzés után az értelmezési lehetőségeket immár nem szűkíti be a szerző személye, élettörténete, a körülötte kialakuló kultusz, stb., és a szöveg sokszoros reflexiók mezővé válva új meg új jelentések felé nyílik meg, az idők végeztéig. De ehelyt nem érdemes ezekbe a jól ismert eszmefuttatásokba mélyebben belebocsátkozni. Az a feszültség azonban termékenynek mutatkozik, mely a szerző háttérbe szorítása illetőleg a személyesség felbukkanása között mutatkozik Barthes *Világoskamra*¹ című esszéjében.

Többszörösen jelentésszerű ez a témaválasztás és megközelítési mód. A fotográfia ugyanis hangsúlyozottan egy olyan jelenség a „szerző” számára, melyet nehéz klasszifikálni és elhelyezni az esztétika hagyományos területein, valamint megtalálni vagy megalkotni hozzá a megfelelő módszertant. Barthes „zűrzavarról” és „megfoghatatlanságról” ír ezen művészeti ág kapcsán, mely ellenáll minden osztályozásnak és leírásnak. A fotográfia képtelen túllépni önmagán, „maga az abszolút Különösség”², véletlen, egyszeri, esetleges. A fénykép születése az, amikor a tekintet kimetsz egy szeletet a világból, és egy expozícióba örökíti. A fotó alkalmi, egyszeri találkozás eredménye, és soha nem mutat túl önmagán. Nos, ez a zűrzavar és tanácstalanság az, ami becsalogatja a szerzőt az értelmezés játékába, és arra készíti, hogy teljes személyével részt vegyen benne. „A szubjektivitás és a tudomány közötti, végső soron konvencionális örlődés során arra a különös gondolatra jutottam: miért ne lehetne egy olyan tudomány, amely tárgyánál fogva új, egyfajta *Mathesis singularis* (nem *universalis*). Elhatároztam, hogy *saját személyemen keresztül* [kiemelés tőlem] nézem az egész Fotográfiát, néhány egyéni reagálásból kiindulva próbálom meghatározni azt az alapvető, általános vonást, amely nélkül nem lenne Fotográfia.”³ Ahhoz a fura konstellációhoz jutottunk, hogy a „szerző halálát” manifesztáló szerző csakis az immár felvállalt szubjektivitáson keresztül képes tárgyról beszélni, vagyis azt manifesztálja, hogy ez a különös „*mathesis singularis*” hangsúlyozottan egyes szám első személyű tudomány.

Ez azonban a szerző, mint egy mégis csak nélkülözhetetlen aktor „feltámadását” jelenti-e? Hiszen mind a kiválasztott képek esetében, mind pedig az elemzések során a szubjektív szempontok dominálnak, melyek életrajzi tényeket is bevonnak az értelmezésbe. Barthes úgy beszél a fotográfiáról, csakis úgy tud beszélni róla, ha közben mindvégig saját magáról beszél: azokról a dolgokról, eseményekről és személyekről, akik vagy amik kiemelkedően fontos szerepet töltenek be az életében.

¹ BARTHES, Roland, 1985, *Világoskamra* (ford. Ferch Magda) Budapest, Európa Könyvkiadó.

² *I.m.* 8.

³ *I.m.* 13.

André Kertész *A vak hegedűs* című képe magyarországi és romániai utazásaira emlékezteti, Charles Clifford *Alhambrája* vágyat ébreszt benne, hogy a képen található házban éljen. A családi fotók pedig, különösen az édesanyjáról készült képek pedig a személyesség legintimebb regisztereit szolgáltatták meg. Mindegyik, számára fontos és érdekes fotó attól fontos és érdekes, hogy van benne valami, ami megszólítja, ami személyes állásfoglalásra, viszonyulásra hívja fel.

Ezt a valamit nevezi *punctum*-nak. A *punctum* az a képen, ami felkelti a figyelmet, ami miatt az egész kép érdekes lesz, kiemeli az összes többi közül. Ilyen egy idős fekete asszony cúgos cipője vagy egy kisfiú hatalmas Danton-gallérja. Az is sokatmondó, hogy a *punctum*-ot sérülésként, szúrászként jellemzi; „átjár, akár a nyíl”⁴, megsebez – vagyis annyira hangsúlyozott a szubjektivitás, hogy ennél jobban már aligha lehetne, másrészt pedig így módon a fotográfia esztétikai minőségének mércéjévé a szubjektum passzivitása válik. Minél nagyobb sebet ejt a fotó, annál izgalmasabb, erőteljesebb a szemlélő számára. A kép rabul ejti szemlélőjét, mintegy uralkodik rajta. Ez az elképzelés pedig valóban erőteljesen opponálja mindazon képzeteket, melyek a nyugati kultúrában kialakultak a tudós személyéről és módszeréről, aki „hüvös objektivitással” dolgozik, és alapvetően aktív szerepet játszik a tudományos kutatásban. Aki és ami pedig nem így jár el, azt illetően kétségek merülnek föl, hogy egyáltalán tudományról van-e szó. Két fontos állítást tesz tehát Barthes a fotográfiával kapcsolatban, melyek ellentmondanak az általános tudományelméleti felfogásoknak: az egyik az, hogy lehetséges olyan tudomány, melynek első számú szempontja a kutató személye, az ő tapasztalatai és benyomásai, a másik pedig az, hogy a fotográfia: tudomány. Egyik sem magától értetődő, még akkor sem, ha ekkorra a fotóművészet már tekintélyes múltat tudhat a háta mögött.

Hiszen a fotográfia születése óta már több mint egy évszázad eltelt, amikor Roland Barthes azon töprengett, mennyiben jelent újat ez a médium a korábbi reprezentációs eljárásokkal szemben. Fontos az időzítés, hiszen ekkoriban a fotóművészet az egyre inkább elterjedő és tökéletesedő technika révén valamelyest már átalakította azt a módot, ahogyan a világot észleljük, ám még jóval azelőtt vagyunk, hogy a digitális képek expanziója az egész kultúrát felforgatta volna. A képek terjedésének ekkor még útjában állnak a hagyományos eljárások, melyek nehézkessé teszik ugyan a fotó előállítását, ám sokkal nyitottabbak a kísérletezésre.

A fotográfia születése óta, vagyis az 1800-as évek közepe óta megsokszorozódott a világban található képek száma. Kezdetben még csak kevesek által ismert, bonyolult eljárások és drága gépek segítségével lehetett fotókat csinálni, manapság pedig egy olcsó fényképezőgéppel vagy akár telefonnal bárki korlátlan mennyiségű képet állíthat elő. Közhely, hogy a mindenki számára hozzáférhetővé vált digitális technika elképesztő mennyiségű kép létrehozását teszi lehetővé, és erre buzdítanak a gépeket gyártó cégek, különböző internetes felületek is. A világ megsokszorozódott; a valóság és virtualitás viszonya egy minden eddigénél komplexebb reflexiós játékká vált. A kép már nem csak a valóság rögzítésére vagy művészi újraalkotására szolgál, hanem meg is előzi és manipulálja azt. Sokszor a valóság igazodik a közvetítés technikai feltételeihez, és a cél nem is annyira a valós események képi reprezentációja, hanem az események létrejöttét, lefolyását és mikéntjét sokszor alapvetően meghatározza az a cél, hogy képpé, vizuális információvá váljanak.

Az analóg fotográfiát ontológiai státusza megkülönbözteti mind a festménytől, mint pedig a digitális fotótól. Az előbbi különbségről azt írja Barthes, hogy míg a „festészet a sosem látottat is képes imitálni”, addig „a Fotográfiát nézve soha nem tagadhatom le, hogy a *dolog ott volt*. Benne a valóság és a múlt együtt van jelen”⁵. Egészen más tehát a két ábrázolási módnak a tárgyhoz való viszonya. A festészet egyrészt vagy egyáltalán nem szorul tárgyra, vagy amennyiben dokumentálási igénnyel lép föl (például a portréfestészet esetében), akkor külső megerősítésre van szükségünk. A festészetnek sokkal lazább és esetlegesebb a kapcsolata a tárggyal és a valósággal, mint a fotográfiának, melynek a léte elválaszthatatlan a tárgy lététől. Nincs olyan fotó, mely ne valamit ábrázolna. Nem véletlen, hogy a fotó ontológiájának taglalása közben a fenomenológiához folyamodik: hiszen annak alaptörvénye, hogy a tudat mindig már valamire irányultan létezik. Nincsen tudat tárgy nélkül, és nincsen tárgy anélkül, hogy ne egy tudati aktus irányulna rá. Tudat és tárgya között egyetemes korreláció áll fent (legalábbis a fenomenológiai husserli koncepciója szerint). Ebben a viszonylatban a tárgy, amire a tudat irányul: a *noéma*, maga az irányulás pedig a *noézis*.

⁴ I.m. 33.

⁵ I.m. 88.

Barthes azt írja, hogy a fotográfia noémája a tiszta „voltság”, az „*Ez volt*”⁶. Ennek az egyszeri és megismételhetetlen („singularis”) mozzanatnak a képe a tudománynak köszönhetően válik tartóssá (ha nem is örökké). Hiszen a kép „csak akkor születhetett meg, amikor egy tudományos esemény (az ezüsthalogének fényérzékenységeinek felfedezése) lehetővé tette, hogy közvetlenül felfogják és lemezre nyomják egy különbözőképpen megvilágított tárgy által kibocsátott fénysugarakat. A fotó a szó szoros értelmében az ábrázolt kisugárzása. Egy valóságos test, amely ott volt, fénysugarakat bocsát ki, ezek megérintenek, megfognak engem, aki itt vagyok, mindegy, hogy az áttétel mennyi ideig tart; az elhunyt lény fotója úgy érint, mint egy más csillagról érkező sugárnyaláb.”⁷ Egy izgalmas korrelációról van tehát szó a fotográfia esetében. A klasszikus értelemben vett (objektív) tudomány segítségével képet lehet alkotni a világ egyszeri és megismételhetetlen mozzanatairól, melyek általában az úgynevezett történeti tudományok, vagy éppen a művészetek tárgyai, de mindenképpen kívül esnek az objektív tudományok által deklarált törvényszerűségeken. Sőt, pontosan azért válnak méltóvá a figyelemre, mert nem alkalmazhatók rájuk deduktív szabályok, általános képletek – ennek maga a *punctum* jelensége mond ellent. Tehát a *noéma* maga, az „*ez volt*” precíz tudományos eljárások segítségével válik látható képpé, hogy aztán ez a kép ismét csak egy tudomány tárgyává legyen, ám ezzel egy már nem klasszikus értelemben vett tudományé. A fotográfia tehát egyedülálló abban a tekintetben, hogy több, egymástól gyökeresen különböző diskurzus keresztútján áll. Egyszerre művészet, természettudomány és hermeneutikai tudomány; egyszeri, objektív és szubjektív. A fotográfiáról való beszédben kikapcsolható a szubjektív mozzanat, hiszen ha ez nincs, akkor nincs miről beszélni sem. A fotóról csak akkor lehet valamit mondani egyáltalán, ha már maga a kép mond valamit, sőt, megsebez, megsért. A képnek ez a látszólagos agressziója ugyanakkor éppen az örömevet engedi el- és felszabadulni: hiszen a kép általi érintettség indítja el az értelmezői munkát is.

A kép *punctuma* hasonló, mint az a rés a szövegben, mely az előtűnés-eltűnés színjátéka által elcsábítja az olvasót, és kalandot kezdeményez vele. Ahogyan egy szöveget „gyönyörűszöveggé” olvasunk, éppúgy szemlélhetünk egy fotót „gyönyörűképként” – hogy Barthes erotikus retorikájánál maradjunk. Annál is inkább, mert a fotót szemlélve a szó szoros értelmében „kijlesz a változom át: titokban kifigyelem a másik örömét, belebocsátkozom a perverzióba...”⁸. Hiszen a fotó már eleve nem más, mint elcsesett momentumok rögzítése; a jó fotográfus tekintete észreveszi azt a kompozíciót, mely akár teljesen hétköznapi dolgokból is érdekes konstellációt hoz létre. A fotós belekomponálja a képbe azt a *punctumot*, mely a szemlélőt megsebezve beindítja az értelmezés játékát, melynek során feltárlanak a kép rejtett utalásai, vagyis az a világ, mely a fotón összesűrűsödik. Kertész fentebb emlegetett képén megjelenik az elmaradott, falusi Magyarország a múlt század elején, a szegénység, a földutak, a (véltőleg szerény) megélhetését muzsikálással biztosító falusi zenész, akinek mindezek ellenére büszke, egyenes tartása van. Kihúzza magát, és elegáns mozdulattal tartja a hegedűjét. Ez az elegancia a vak zenész lázadása a sors, a körülmények ellen. A fotón keresztül megidéződik a vak művész toposza is, Homérosztól Miltonon át egészen az alföldi mezőváros muzsikusaig. A világtalanság egy, a mindennapinál sokkal intenzívebb és bizonyos értelemben igazabb világ feltárlását, teszi lehetővé a művész számára, melyben irrelevánssá válnak a mindennapok gondjai. A vak zenész tehát bizonyos értelemben két világ lakója: az egyik a poros alföldi mezőváros, a másik pedig az élet értelmét jelentő zene világa.

A fotó tehát a szöveghez hasonlóképpen hívja fel szemlélőjét (a *punctum* által) az értelmezés kalandjára. S hasonlóképpen, mint ahogyan az irodalmi szövegek esetén is vannak olyan standard technikák, melyek segítségével az alkotás alapvető művészi kérdései eldönthetők, de ami ezen túl van, az a személyes bevonódás által létrejövő jelentések játéka. Ez pedig hangsúlyozottan egyes szám első személyben megy végbe, az örömevet felszabadításával. A szerző halott – de élvezi.

⁶ *I.m.* 92.

⁷ *I.m.* 92-3.

⁸ BARTHES, Roland, 1996, „A szöveg öröme” (ford. Mihancsik Zsófia) in: *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 84.